

# EL IMPOSIBLE BOOM DE JOSE DONOSO

POR

JACQUES JOSET

*Universiteit Antwerpen*

Han transcurrido casi diez años desde la aparición de la *Historia personal del «boom»* de José Donoso y más de veinte desde los primeros acontecimientos relatados en ella. Ya se apagaron las polémicas que, en parte, suscitaron la autobiografía literaria del novelista chileno. Ahora la distancia histórica nos permite examinar los textos de los críticos y creadores de la «nueva novela hispanoamericana de los años sesenta» como documentos o testimonios sobre un movimiento literario pasado.

Nuestro enfoque rechaza a la vez la función de «arma de combate» o alegato *pro domo sua*, que tenía explícitamente la *Historia* de Donoso, y la convocación del autor en un proceso interpretativo de sus propias novelas. Aquí se considerará la *Historia personal del «boom»* como un texto autónomo donde, por más personal que sea, se intenta definir el estatuto histórico literario del *boom* y sus componentes.

## 1. LA UNIDAD DEL «BOOM»

Dos preguntas recorren las páginas de la *Historia personal del «boom»*<sup>1</sup> desde la primera hasta la última. ¿Existe o no el *boom*? ¿Es o no homogéneo el movimiento de renovación de la novela hispanoamericana de los sesenta?

Partiendo de la declaración de principio de José Donoso, según la cual «no es la intención de estas notas definir el *boom*» (p. 17), las respuestas son a veces dudosas o hipotéticas. Expresiones tales como «esa

---

<sup>1</sup> Remito a la edición de Barcelona: Editorial Anagrama, 1972. Las referencias van incluidas en el texto.

debatible existencia unitaria conocida como el *boom*» (p. 11), «el *boom* real o ficticio» (p. 11), «el hipotético *boom*» (pp. 11, 16, 72), «su hipotética forma» (p. 17), «si es que el *boom* existe» (p. 43), «ese *boom* que puede o no existir» (p. 97), el «*boom* de tan polémica existencia» (p. 117), tienden a negar la coherencia y hasta la existencia de un movimiento literario postulado por el mismo título de la obra. Ese escepticismo táctico en el discurso del autobiógrafo polemista desemboca en el rechazo de contestar a las preguntas dejando la tarea a los profesores, críticos y otros «especialistas» (p. 116).

Aparentemente opuestas a la duda, respuestas afirmativas sobre la existencia y unidad del *boom* se multiplican a lo largo del libro. Primero en la enunciación de la tesis fundamental, según la cual el *boom* «es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia» (p. 11) de los adversarios. Su unidad «es más bien una invención de aquellos que lo ponen en duda» (p. 12), aquellos que «les [los novelistas hispanoamericanos de los años sesenta] hicieron el señalado favor de organizarlos así por primera vez dentro de la unidad llamada el *boom*» (p. 99). Así, las dudas se explicarían sin contradicción argumental por el hecho de que José Donoso, al otorgar la invención del *boom* a aquellos que denuncia, no quiere hacer suyas las propuestas antagónicas.

Pero, por otra parte, a pesar de muchas reservas mentales, Donoso atestigua la realidad de un movimiento de creación literaria que no debe nada a intervenciones de detractores. Esa unidad *desde dentro* resulta, sin embargo, de un hecho extraliterario: la adhesión a la causa cubana:

Creo que esta fe y unanimidad política —o casi unanimidad— fue entonces, y siguió siendo hasta que estalló el asunto Padilla en 1971, uno de los grandes factores en la internacionalización de la novela hispanoamericana, unificando miras y metas, proporcionando una estructura ideológica [...] y dando por un tiempo la sensación de cohesión continental (p. 57).

Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom* —aceptando la variedad de matices—, fue en la fe en la causa de la revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom* (p. 58).

Unidad y coherencia, puestas en duda en otros lugares, se encuentran aquí fuera de relaciones estrictamente literarias, en una común ideología política. La confesión de Donoso plantea un problema que él no plantea —o no quiere plantear—: más allá de las divergencias formales entre los miembros del grupo, ¿no se homogeneizará el conjunto de textos producidos por ellos en «una estructura ideológica» que trascienda las contra-

dicciones reales o aparentes de Donoso? La respuesta pertenece al análisis sociocrítico de las novelas señaladas por nuestro autor como integrantes del *boom*.

El escritor chileno ha de admitir «una coherencia de origen y trayecto» (p. 97) en los novelistas de que habla, unidad interna y vivida que toma consciencia de su «forma nítida» (p. 112) gracias a la revista *Mundo Nuevo*. El estar convencido de «que la historia del *boom* [...] está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo*» (p. 113) es reconocer que, más allá de la vivencia personal, existió algo susceptible de ser historiografiado, es decir, una cadena de acontecimientos relacionados, estructurados en y por vínculos de dependencias mutuas. Tratándose de historia literaria, estas relaciones han de ser primero formales y, sólo en segundo plano, pendientes de factores externos tales como «el caso Padilla, [que] puso fin a la unidad» (p. 116) del *boom*.

Las contradicciones de la historia anecdótica de José Donoso, ahora ya no aparentes, sino inscritas en el discurso («forma nítida del *boom*» / «sus contornos son imposibles de fijar o definir», p. 117), resultan del doble planteamiento, literario y extraliterario, del problema de la existencia y unidad del *boom*. El presupuesto subjetivista declarado nos prohíbe cualquier reproche. No hemos de exigir de Donoso lo que no quiere —o no puede— darnos. Sólo constatamos que sus criterios tenían que llevarle a un callejón sin salida.

## 2. UN PROCESO «CIERRE/APERTURA»

Al reconocer que en 1972 «la situación del *boom* está en crisis [...], producida por la pérdida de orden y líneas directrices» (p. 123), Donoso confiesa que hubo «orden y líneas directrices» en ese movimiento imposible o imaginario<sup>2</sup>. En verdad, su libro nos ayuda a reconstruir el trazado de algunas líneas. En el primer capítulo, el autor insiste mucho en el concepto de *cambio* (p. 17) que determine el *boom*. Al mismo tiempo atomiza subjetivamente la historia del movimiento reducida a una mera secuencia de unas cuantas obras que produzcan los cambios, y generaliza las observaciones integrándolas en un «proceso de internacionalización» (cap. 2, p. 18), de cambios de «gusto» y «valores estéticos». Así se perfila un paradigma *cierre/apertura* de que se vale Donoso para describir el nacimiento de «la novela hispanoamericana contemporánea».

<sup>2</sup> «El *boom* termina como unidad, si es que la tuvo alguna vez más allá de la imaginación» (p. 114).

La fecha de 1960 separa los valores literarios de ayer, cerrados, de los de hoy, abiertos. Antes de 1960 sólo había novelas *nacionales*; después existe una novela hispanoamericana, *continental*<sup>3</sup>. El mundo literario dominante de ayer era constituido por entidades *aisladas*; el de hoy se define por la *internacionalización* (pp. 19-20). En la novela antigua, la repetición de los modelos «clásicos» estancaba la literatura. En la moderna, la constante experimentación la dinamiza. Antes de la fecha clave, los *viejos* novelistas excluían a los *jóvenes* (p. 30) y el *estatismo* de los escritores de lengua española rechazaba la *modernidad* de los extranjeros (p. 22).

El paradigma *cierre/apertura* se realiza, pues, en varios planos:

- cronológico: antes de 1960 / después de 1960;  
ayer / hoy.
- espacial: nacional / internacional;  
dentro / fuera.
- influjos literarios: autóctonos / extranjeros.
- generacional: ellos / nosotros.

También en términos de escuelas literarias: a los costumbristas, regionalistas, criollistas, realistas sociales, opone implícitamente Donoso los nuevos novelistas, sin definirlos (pp. 23-24). Implicar al adversario en una «escuela» lo encierra dentro de prejuicios estéticos (o antiestéticos), mientras el rechazo de rotular a «mi generación de novelistas» la proyecta en un espacio de libertad. Los criterios son igualmente cualitativos: al empobrecedor concepto mimético de los antiguos contestan lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales; la búsqueda de la eficacia literaria reemplaza a la de la eficacia práctica; el ascetismo nacionalista deja lugar a ideas más complejas (pp. 25-26).

Asimismo el término *cierre* del paradigma se verifica en la difusión, mala o nula, de las primeras novelas de los nuevos escritores<sup>4</sup> o en el mal entendimiento de *Coronación* por parte de la crítica chilena (páginas 36-37). La lectura de *Los pasos perdidos*, así como todas las lecturas de Donoso reseñadas en el libro, corresponde al proceso de apertura e influye en «la modesta libertad con que traté la última parte de *Coronación*» (p. 38). La apertura (A), el fin del cierre (C), empieza a reali-

<sup>3</sup> La oposición plural/singular es también significativa. El plural semánticamente discontinuo se percibe como suma de elementos aislados; el singular continuo proyecta una visión totalizadora del fenómeno.

<sup>4</sup> El mismo léxico remite al término *cierre*: «crítico local..., glorias nacionales..., carrera de las letras..., Olimpo nacional...» (p. 35). El último lexema es imagen recurrente de un mundo literario cerrado.

zarse para Donoso durante su estancia en Buenos Aires: «Me había evadido [A] de la jaula [C] [...] creo que después de este viaje a Buenos Aires mi visión literaria cambió [A] definitivamente» (p. 41).

El «brusco cambio de perspectiva» se prolongó en el «muy internacional y moderno» (p. 42) Congreso de Intelectuales de Concepción en 1962. En esta reunión se discutió, según Donoso, del proceso en marcha hacia la apertura: «Se habló sobre todo del aislamiento del escritor en nuestro medio y de su falta de contactos intelectuales [C]» (p. 42). Se define un proyecto personal y colectivo: «rompiendo [A] las fronteras tan claramente marcadas [C], inventar un idioma más amplio y más internacional [A]» (p. 44).

La invención de un nuevo idioma concreta la apertura estética: la investigación de las capas profundas del lenguaje atraviesa las superficiales en que se contentaba el viejo realismo. La apertura estructural buscada es la definida por Umberto Eco en su *Opera aperta* (1962). José Donoso la intuye como «síntesis, inclusión de todas las bastardías de raza y de gusto y lenguaje y de forma» (p. 52), lo que excluye el molde cerrado de la novela tradicional. Podríamos multiplicar las ocurrencias del paradigma *cierre/apertura*, que es a la vez proceso dinámico que hace estallar la novela hispanoamericana llevándola del estancamiento de las formas clásicas hacia la libertad de las nuevas, y método para reconocer las obras que integran el *boom*.

### 3. UNA VISIÓN HISTÓRICA

Aun queriendo ser anecdótica, la *Historia personal del «boom»* queda como historia. Propone la descripción de unos fenómenos literarios, distribuidos a lo largo de un eje cronológico. Como hemos visto, el paradigma *cierre/apertura* le permite a Donoso fijar los límites externos del *boom*, aunque declare desconocer las fechas de principio y fin (p. 116). Estos límites corresponderían a cortes generacionales. En efecto, José Donoso considera el *boom* como un movimiento de oposición y reacción entre generaciones literarias, entre los encerrados en un nacionalismo literario anticuado y los jóvenes de «mi generación», partidarios de la apertura internacional y libertad formal (pp. 26-27).

Parece, pues, que Donoso interroga al movimiento en el que participó desde la perspectiva de una historia literaria generacional<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> De ahí sus preguntas sobre las generaciones siguientes, que deberán poner el *boom* en tela de juicio: «cuánto durará la certeza que hoy tenemos ante ciertas novelas del *boom*» (p. 21); «uno no puede dejar de preguntarse con algo de temor si

Ahora bien: el concepto «generación» es bastante ambiguo. Cuando se refiere a la experiencia chilena personal, José Donoso, nacido en 1924, utiliza el término en el sentido cronobiológico. Así, la generación del 50, bautizada así por Enrique Lafourcade, agrupa a escritores chilenos de la misma edad poco más o menos (pp. 29, 32). Pero pronto se advierte que las palabras «mi generación» o «su generación» (pp. 64-65), la de Carlos Fuentes, por ejemplo, nacido en 1928, pueden conmutar con «escritores del *boom*», «novelistas hispanoamericanos de los años sesenta», etc., entre los cuales figuran, según Donoso, Julio Cortázar (n. 1914), Mario Vargas Llosa (n. 1936) y, quizá, Alejo Carpentier (n. 1904), Severo Sarmiento (n. 1937) o José Emilio Pacheco (n. 1939). Huelga decir que aquí son inoperantes las clasificaciones generacionales de José Juan Arrom o Cedomil Goić<sup>6</sup>. El criterio generacional de Donoso es tan amplio como el de «movimiento».

Confesando su «sensación de pertenecer a una generación internacional y contemporánea [...], ya que participábamos todos de los mismos mitos cosmopolitas» (p. 102), realza la adjetivación que, otra vez, remite al elemento «apertura» del modelo descriptivo, mientras el sustantivo sólo sirve para situar más o menos confusamente en el tiempo un momento de la novelística hispanoamericana.

A pesar de todo se esfuerza por fijar una cronología interna distinguiendo etapas dentro de aquel nebuloso lapso de tiempo.

El primer momento lo encarnó Carlos Fuentes, quien «bien podía decir: *Le boom c'est moi*» (p. 64). El contexto indica que esa primera etapa corre desde 1958 (aparición de *La región más transparente*) hasta 1962, mientras que anteriormente Donoso afirma que el mismo año «El *boom* no había comenzado» (p. 43). Podemos salvar la contradicción teniendo en cuenta, o bien las implicaciones personales de Donoso en el *boom*, que empiezan poco después del Congreso de Intelectuales de Concepción, o bien lo que él llama «la anécdota del *boom* como tal» (p. 114), es decir, la exteriorización del fenómeno debido a propaganda y polémica, que sólo comienza en 1965.

De todas formas, resuelta o no, la contradicción evidencia una vez más la polisemia terminológica, así como las dificultades metodológicas que surgen cuando se mezclan recuerdos personales y datos aparentemente objetivos (fechas de publicación de obras).

---

dentro de un tiempo el *boom*, que hoy parece tan fresco y audaz, será equiparado por los jóvenes» (p. 29).

<sup>6</sup> Cfr. José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (Bogotá, 1963); Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso, 1972).

«Mario Vargas Llosa encarna el segundo momento del *boom*» (p. 67) con *La ciudad y los perros*, premio Biblioteca Breve en 1962.

«[...] el tercer momento —y quizá el momento definitivo del *boom* hispanoamericano como tal— se alcanza con la publicación de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez [1967]» (p. 67). La puntualización entre guiones alude, creo, al éxito de la novela hispanoamericana actual en el mercado internacional del libro<sup>7</sup>.

Según el punto de vista de Donoso, el *boom* termina, como ya vimos, en 1970-1971 con el caso Padilla, la escisión de la editora Seix Barral y la fundación de la revista *Libre*.

Aun prescindiendo del subjetivismo del cronista, observamos que los hitos señalados para una historia del *boom* apuntan hacia referencias exteriores a la literatura como práctica textual. El corte generacional, el aislamiento de un grupo o de un hombre, la materialización del texto bajo forma de libro, un acontecimiento político como momentos referenciales, son exclusivos de una historia literaria morfológica y/o temática que, de recurrir al método sociocrítico al que aludimos antes, bien puede conformar un *boom* —llámese así o no— menos borroso que el de José Donoso.

#### 4. LA INSTITUCIÓN LITERARIA

Se habrá notado que entre las posibles descripciones y explicaciones del *boom*, Donoso selecciona preferentemente aquellas que tocan a lo que se viene llamando «institución literaria», es decir, el conjunto de condiciones sociales de producción y difusión de las obras. Conviene, pues, pormenorizar este aspecto del problema con el fin de precisar, otra vez desde fuera de los mismos textos, los eventuales contornos de aquel inasible *boom*.

Con respecto a su propio caso, Donoso denuncia las limitaciones de la crítica chilena de los años cincuenta, la que no supo entender lo novedoso de sus primeras obras (p. 36). La institución crítica funcionaba en tanto término cerrado del paradigma desprendido arriba, así como la política de las editoriales, que en aquella época se contentaba con la función de reproducción de los modelos clásicos.

Carlos Fuentes, por su papel de «primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana» (p. 45), representa una institución literaria abierta. Gracias a su ayuda y apoyo, la

<sup>7</sup> Véase también: «El *boom* [...] tal como se conoce hoy [...] empieza sólo a partir de *Cien años de soledad*» (p. 98).

difusión de la narrativa de Donoso franquea los estrechos límites del pequeño mundo chileno, aún reducido por los prejuicios de las dos instituciones ya señaladas, y alcanza un público continental.

Las relaciones personales entre el novelista mexicano y el chileno bien pueden influir en la visión de éste de tal forma que, quizá, sea exagerada la importancia de Carlos Fuentes en tanto institución literaria definida como «uno de los factores precipitantes del *boom*; para bien o para mal, su nombre anda unido tanto con su realidad como con la leyenda de su *mafia* y su farándula» (p. 61). Las correcciones eventuales o la comprobación de la tesis donosiana pertenecen a una historia «institucional» del *boom* todavía por hacer.

José Donoso dedica casi un capítulo (cap. 4) de su libro a la denuncia de los ataques contra el *boom*. Observamos que no menciona, si los hubo, argumentos contrarios de índole estética o propiamente literaria. Todos integran el campo de la institución literaria: pingües derechos de autor, viajes, tiradas, traducciones, publicidad, etc. (p. 62).

Las respuestas de Donoso son factuales, no despegan del terreno polémico escogido por el adversario. En vano buscaríamos explicaciones fundamentadas en una descripción de las instituciones literarias como expresiones ideológicas. En realidad, los cambios institucionales no son meras mutaciones de actitudes, sino concreciones de vueltas ideológicas no advertidas, consciente o inconscientemente, por Donoso. Así, no puede explicarse sencillamente el paso de un fracaso inicial al éxito internacional por «la aparición en muy poco tiempo de una cantidad de novelas que han cautivado la imaginación del público» (p. 78). Bien hubiera podido la publicidad —legitimada como «algo muy de nuestro tiempo» (p. 77)— desconocer las obras nuevas, por extraordinaria que fuera su calidad literaria intrínseca.

Sin incurrir en el superficial e injusto reproche que Asturias hacía a los novelistas jóvenes, cabe preguntarse por qué la publicidad los promovió, por qué las instituciones literarias dejaron de bloquear un movimiento que, quiérase o no, llevaba consigo cierta(s) ideología(s). La respuesta parece obvia: las instituciones debían contestar a mutaciones ideológicas de la sociedad latinoamericana —y, más ampliamente, occidental— a las cuales los nuevos creadores correspondían con su proyecto de «expresarse mediante formas que encarnen lo contemporáneo» (p. 22)<sup>8</sup>.

El interés del público por la novela hispanoamericana empieza, según

---

<sup>8</sup> Esta fórmula definitoria es recurrente: «La novela hispanoamericana encarna lo contemporáneo» (p. 111).



Donoso, con el premio Biblioteca Breve (1962), otorgado a *La ciudad y los perros*. Otra vez falta el análisis ideológico del fenómeno «premios literarios», institución vinculada en el presente caso con el papel de la casa editora Seix Barral, otra institución literaria, en el éxito del *boom* (pp. 79-80). La editorial de Barcelona vendría a sustituir las carencias de la edición y distribución hispanoamericanas (pp. 81-82), debidas a deficiencias económicas y comerciales. Pero constatar los hechos no es explicarlos. Por ejemplo, el pésimo estado de las editoriales hispanoamericanas a principios del 60 y la función de una editora europea aun «sin mayor individualización» (p. 79) en 1962, deberían analizarse en términos de dependencia y subdesarrollo. Tampoco es plenamente satisfactoria la explicación según la cual «fue la aparición de [un] público maduro, continental, internacional, lo que cambió radicalmente el ambiente a mediados de la década del sesenta» (p. 87). Un público nuevo no surge así como por milagro. Se trata de grupos sociales sometidos a mutaciones ideológicas precisas en un momento dado de la historia. Las instituciones literarias se adaptan a las condiciones nuevas de producción y promueven las obras que, buenas o malas estéticamente —y en el caso presente muchas obras maestras—, mejor expresan los cambios y llenan lo que se ha llamado el «horizon d'attente».

Al principio de la cadena de comunicación literaria está el escritor, cuya condición social y nivel económico pueden determinar el proceso y resultado de la producción. A Donoso no se le escapa este aspecto del fenómeno «literatura». Alude a «ese triste y conocido desaliento de país subdesarrollado» (p. 100) que sufrió el escritor latinoamericano. Su caso es ejemplar. El método de pago de una casa editorial chilena, que le adelantó mil dólares, fue, según el autor de *El obsceno pájaro de la noche*, «una de las razones por las que mi novela grande estaba bloqueada y permaneció así durante tantos años» (pp. 106-107). La explicación dada por Donoso demuestra suficientemente el carácter dependiente de las relaciones entre escritor e institución literaria. Basta citarlo: «Yo era incapaz —un escritor de mi mundo era incapaz— de producir mil dólares con mi trabajo literario [...]. Esos mil dólares no eran más que el símbolo de dependencia y del aislamiento, del orgullo y la falta de estímulo y esperanza de los escritores que no se internacionalizaban en todo sentido» (pp. 107-108).

La anécdota, por muy personal que sea, pone en el buen camino a los que intenten definir el *boom* desde un análisis detenido de las condiciones de producción literaria. Su relación eventual con los textos completaría el conjunto metodológico que he tratado de elaborar en este trabajo.

La *Historia personal del «boom»* provee al lector de más aproximaciones definitorias del movimiento y criterios que precisan las perspectivas esbozadas en los apartados anteriores.

Así, el concepto de *mestizaje* se postula en tanto principio de la apertura internacional del *boom*: «La novela hispanoamericana de hoy [...] se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana [...] y arranca casi totalmente de otras fuentes literaria, ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos [...]» (pp. 22-23).

A este mestizaje exterior corresponde una bastardía interna, formal, que precisa el proyecto de «inventar un idioma», ejemplificado por *La región más transparente*: «[...] su libertad para absorber anglicismos, barbarismos, indigenismos, idiotismos, neologismos transforman la bastardía, el mestizaje en el tema central del libro, realizado a nivel del idioma [...]» (p. 49).

El mestizaje idiomático es, pues, constitutivo del movimiento, como lo es del libro de Carlos Fuentes. Está incluido en el proceso de «libertad formal», que implica también una transformación de los segmentos superiores de la estructura novelística: «La unidad y la narración, ese andamiaje de la novela que es necesario destruir para dejar las líneas del edificio literario al descubierto [...]» (p. 53).

Esta experimentación sobre las formas aparece como la principal de esas líneas directrices de que habla Donoso, la que estéticamente funda el *boom* y lo unifica quizá mejor que el factor extraliterario de la adhesión a la causa cubana, por lo menos desde el punto de vista de una historia literaria morfológica y sociocrítica. Un ensayo de tal índole podría arrancar de una frase de José Donoso, quizá la frase-clave de la *Historia personal del «boom»*, sobre «el camino de la experimentación [...]. Es decir, la admirable oscuridad voluntaria que esos escritores [Fuentes, Cortázar, Sábato, Vargas Llosa] interponían entre ellos y sus lectores y el lector común de Hispanoamérica era un reto a la complacencia burguesa, para así trascender la anécdota, lo tópico» (p. 87).

Aquí agrupa José Donoso varios criterios definitorios del *boom*, un método —la experimentación—, una perspectiva social —el reto a la complacencia burguesa—, una clase de escritura —la oscuridad voluntaria, la transcendencia de lo tópico—, ejemplificados por las obras de unos novelistas. Bien podría valerse de esos criterios un futuro historiador «especialista» de la novela hispanoamericana contemporánea. Articulado los datos socioideológicos, como, por ejemplo, el peso de la institución literaria, con los «valores» textuales, se trascenderían las contra-

dicciones aparentes o reales que creemos observar en la *Historia personal del «boom»*. Por tanto, las vacilaciones del propio Donoso en cuanto al alcance crítico-social de su obra, que tal vez constituye la empresa más destructora de algunas clases o grupos sociales latinoamericanos, no pueden estorbar el análisis ideológico de sus estructuras narrativas. Basta enfocar el problema en el marco de una metodología correcta, diferente, por supuesto, de la que Donoso reprochaba a la crítica «realista» chilena<sup>9</sup>. Esta metodología relacionaría todos los factores constitutivos del *boom* que José Donoso ve muchas veces por separado en su aproximación al movimiento literario, por lo demás legítima e incriticable —repi-támoslo—, ya que obedece en buena parte a las leyes de un género fijado, la autobiografía literaria, cuyo autor-protagonista nunca presume de ser «dueño de un sistema monolítico que pretende explicar los fenómenos literarios» (p. 96). Los límites del género inscriben el ensayo de José Donoso en la categoría de los insustituibles materiales básicos para el estudio del movimiento de renovación de la novela latinoamericana. Nada menos, pero nada más, conforme al contrato callado que firma el autobiógrafo con el lector.

Ahora ha de seguir la tarea de análisis ideológico, lingüístico, estilístico, temático de los textos mencionados en la *Historia personal del «boom»*. Quizá se descubran firmes vínculos socioliterarios entre ellos, quizá no; pero, de uno u otro modo, será posible contestar a las preguntas de José Donoso sobre la existencia y unidad de ese *boom*, «tan sobrepoblado que sus contornos son imposibles de fijar o definir» (p. 117).

---

<sup>9</sup> El trabajo está en parte realizado por Hugo Achúgar en su excelente libro *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1980)* (Caracas: Centro de estudios latinoamericanos «Rómulo Gallegos», 1979).

